




GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

A 30 CENTIMES

PUBLIÉS PAR

J. ERMEND BONNAL et M. PETER JOUCKE

Préface de Alex. GUILMANT

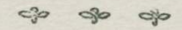
IXᵉ SYMPHONIE

en RÉ MINEUR (Op. 125)

DE

L. VAN BEETHOVEN

(*Né à Bonn le 16 Décembre 1770, mort à Vienne le 26 Mars 1827*)



EDITION M. SENART, B. ROUDANEZ & Cie

20, rue du Dragon

PARIS



AVANT-PROPOS

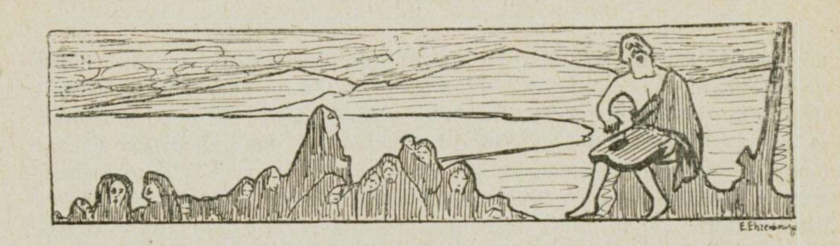
Deux mots pour présenter au public les *Guides Thématiques* des œuvres classiques et modernes. J'ai grand plaisir à exprimer ici toute la sympathie que m'inspire cette publication. Il s'agissait, en effet, de mettre un guide à la disposition des amateurs, de plus en plus nombreux, qui savent s'intéresser sérieusement aux œuvres symphoniques, et d'obtenir que ce guide fût vraiment à la portée de tout le monde, aussi bien par la clarté et la précision de sa parole que par son prix tout à fait modeste. Le but est élevé, et une pareille initiative mérite d'être fortement encouragée.

Les auteurs se sont d'abord proposé de venir en aide à ceux qui, tout en ayant l'amour de la musique, n'ont pas l'habitude de l'analyser et ne sont pas suffisamment familiarisés avec la construction des œuvres classiques, l'enchaînement des thèmes et des épisodes principaux, leurs modulations et leurs développements ; il faut que l'auditeur, à qui cette collection est destinée, puisse s'orienter au milieu des morceaux joués et en suivre les grandes lignes. Mais ils ont voulu aussi faire connaître, de façon sommaire, les circonstances où se trouvait le maître tandis qu'il composait, c'est-à-dire les pensées, les dispositions, les sentiments, en un mot l'état d'âme qu'il révèle consciemment ou qui se reflète à son insu dans son œuvre.

Une tentative comme celle-là vient à son heure. Le public musicien à qui s'adressent ces analyses leur fera un accueil joyeux, parce qu'il se rendra immédiatement compte qu'elles l'aideront puissamment à se former le goût et la conscience musicale.

ALEX. GUILMANT.

Nous tenons à témoigner notre gratitude chaleureuse à notre regretté maître, Alexandre Guilmant, qui a bien voulu nous prodiguer ses conseils et prendre notre publication sous son patronage. Nous considérons aussi comme un devoir de reconnaître notre dette envers MM. Grove, C. Bellaigue, R. Rolland, Prod'homme, Schuré, E. Borrel, P. Lalo, Pioch, Chantavoine, à qui nous avons emprunté des renseignements et des citations sur la vie et les œuvres de Beethoven.



IXᵉ SYMPHONIE (Ré mineur)

(Op. 125)

de Ludwig van BEETHOVEN

(*Né à Bonn le 16 décembre 1770, mort à Vienne le 26 mars 1827*).

« Il n'y a rien qui ait plus de prix que d'approcher tout près de la divinité et de cette hauteur projeter des rayons divins sur toute l'humanité ». C'est en ces termes que Beethoven s'adressait à l'archiduc Rudolph nommé archevêque d'Olmütz. Cette idée de servir l'humanité aux yeux de l'« Omnipotent, de l'Éternel, de l'infini » — ce qui demande un amour profond et une abnégation complète — est le résultat définitif où aboutit toute la vie intime toute l'activité de Beethoven. Cet acte de foi a déjà été fait dans la Messe en *ré* ; il s'exprime définitivement dans la neuvième symphonie, « évangile humain de l'art de l'avenir », comme l'appelle R. Wagner. « Nous, les mortels à l'âme immortelle, écrit Beethoven à la comtesse Erdedi, nous sommes nés seulement pour les souffrances et les joies, et l'on peut dire que les meilleurs reçoivent la joie par la souffrance ». Beethoven était de ceux-là. Sa joie était dans la souffrance, dans la renonciation à soi-même. On dirait qu'il se borne à revivre toute sa vie dans cette symphonie. C'est le même sentiment de lutte que nous savons entendu plusieurs fois dans les symphonies précédentes, avec cette différence qu'ici la lutte n'est plus personnelle, comme on peut la supposer dans la cinquième. Il ne s'agit plus de jouissances ni de souffrances égoïstes ; l'effort s'élargit. il embrasse l'humanité entière. « La neuvième symphonie, dit M. Camille Bellaigue, est un sacrifice et une prière. Il semble que dans le premier morceau Beethoven rappelle et rassemble tous les maux qu'il a soufferts, pour acheter de cette offrande expiatoire le bonheur des générations et des siècles à venir. »

Onze ans séparent la huitième symphonie de la neuvième C'est une période très malheureuse dans sa vie, pleine de préoccupations qui

favorisent peu la création. Il intente un procès à Maelzel, le célèbre inventeur du métronome qui, dans une tournée de concerts, présentait au public « la Victoire de Wellington », symphonie de Beethoven comme sa propre composition. Au mois de novembre 1812, le prince Kinski meurt ayant négligé de signer un document nécessaire à la continuation de la rente allouée à Beethoven ; celui-ci est forcé de plaider contre les héritiers. Le 15 avril 1815 meurt son vieil et grand ami le prince Lichnowsky.

Mais la plus grande épreuve, épreuve qui exerça une grande influence sur le reste de sa vie, lui fut réservée par la mort de son frère Karl (Caspar), le 15 novembre 1815. Karl, craignant de laisser son fils, âgé de dix ans, à sa femme dont la conduite était légère, chargea son frère Ludwig de s'occuper de l'éducation de l'enfant. Il fallut le disputer à sa mère. Un procès s'engagea ; il dura jusqu'en 1820. Ce procès lui valut des ennuis sans fin et réagit vivement sur ses dispositions morales. Beethoven écrit à cette époque dans son *Livre des conversations* : « Dieu, ô Dieu, mon défenseur, mon rempart, mon tout, tu vois ce qui se passe dans mon cœur, et tu sais les douleurs que j'éprouve lorsque je dois faire du mal aux autres qui veulent me disputer Karl, mon trésor. Entends-moi, mon Dieu, entends la prière du plus malheureux de tous les mortels !... O Dieu ! A mon secours ! Tu me vois abandonné par l'humanité entière, parce que je ne veux pas pactiser avec l'injustice ! Exauce la prière que je te fais, au moins pour l'avenir, de vivre avec mon Karl !.... O sort cruel, destin implacable ! Non, non, mon malheur ne finira jamais ! »

Beethoven rêvait de reporter sur ce neveu qu'il appelait son « fils » toute sa tendresse naturelle, jamais satisfaite, tout l'amour dont son cœur était capable. Mais hélas ! tout cela n'était qu'un rêve, et la réalité lui infligeait d'amères souffrances. Pendant le procès l'enfant était confié tantôt à sa mère, tantôt à son oncle ; après le procès, quand Beethoven eut gagné sa cause, la mère ne cessa de l'attirer à elle, et Beethoven n'arrivait pas à protéger l'enfant contre l'influence néfaste de cette « reine de nuit », comme il l'appelait. L'enfant, partagé entre deux influences absolument contraires, les trompait l'un et l'autre, se conduisait mal, fréquentait les mauvais lieux, jouait, faisait des dettes.

En ce temps, la fortune de Beethoven n'était pas brillante ; il était forcé d'abandonner son grand travail, la messe en *ré*, afin de gagner sa vie et celle de son « fils » par d'autres compositions moins importantes. Ce fut pour lui une époque de privations. « Je suis presque réduit à la mendicité, et je suis forcé d'avoir l'air de ne pas manquer du nécessaire » écrit-il en 1818. Il disait à propos de la sonate Op. 106 : « Elle a été écrite dans des circonstances pressantes. C'est une dure chose de travailler pour se procurer du pain. » Et que d'humiliations il subit pour pouvoir éditer sa

messe en *ré* ! C'est avec peine qu'il trouva sept souscripteurs. Enfin le prince russe Galitzin ne paya jamais les trois quatuors commandés par lui. Il arriva même à Beethoven, d'après Spohr, de ne pouvoir sortir de chez lui, parce que ses bottes étaient déchirées ou en réparation ; il n'en avait pas de rechange. Sa pension après la mort de Kinsky et de Lobkowitz, était réduite à un minimum qui ne pouvait suffire à son entretien. (1)

« C'est du fond de cet abîme de tristesse que Beethoven entreprit de célébrer la Joie.

C'était le projet de toute sa vie. Dès 1793, il y pensait, à Bonn. (Lettre de Fischenich à Charlotte Schiller (janvier 1793). L'Ode de Schiller avait été écrite en 1785. Toute sa vie, il voulut chanter la joie, et en faire le couronnement de l'une de ses grandes œuvres. Toute sa vie, il hésita à trouver la forme exacte de l'hymne, et l'œuvre où il pourrait lui donner place. Même dans sa neuvième symphonie, il était loin d'être décidé. Jusqu'au dernier instant, il fut sur le point de remettre l'Ode à la Joie à une dixième ou onzième symphonie.... En juillet 1823, Beethoven pensait encore à lui donner un finale instrumental, qu'il employa ensuite dans le quatuor Op. 132. » (R. Rolland).

« La prédilection de Beethoven pour *l'Hymne à la Joie* de Schiller remonte à une date lointaine, à l'époque révolutionnaire où ce poème était regardé par la jeunesse libérale allemande comme une sorte de Marseillaise germanique, plus idéaliste, plus humanitaire que la nôtre... Si *l'Hymne à la Joie* exprimait les sentiments politiques et humanitaires de Beethoven, il s'accordait chez lui avec des sentiments plus intimes... L'inspiration de la 9e symphonie nous semblerait plus personnelle, plus lyrique et beaucoup moins politique .» (I. Chantavoine).

La première trace des travaux préparatoires pour cette symphonie se trouve dans son carnet d'esquisses de 1815 — un thème de quatre mesures, un sujet de fugue qui devait lui servir après pour le scherzo de cette œuvre. La première partie n'est commencée sérieusement que plus tard en 1817, et elle est interrompue pendant quelques années, qui sont consacrées à cette admirable et divine messe en *ré* qu'il écrivit dans une extase mystique.

En 1823 Beethoven se consacre entièrement à la neuvième symphonie. Les trois premières parties furent presque finies à Baden, près de Vienne. A la fin d'octobre, il rentre à Vienne pour écrire son finale. Cette

(1) Malgré tout, son génie ne s'arrêtait pas en route. Arrivé à son plein développement, il ne pouvait pas ne pas créer. En dépit des circonstances défavorables, il nous donne à partir de 1815 des chefs-d'œuvre qui constituent sa troisième manière : les cinq dernières sonates pour piano, la messe en *ré*, la neuvième symphonie et les six derniers quatuors.

œuvre colossale ne fut pas achevée, d'après des indications de Schindler et une lettre de Probst, avant le 10 mars 1824.

Plusieurs mois avant que l'œuvre ne fût terminée, Beethoven, par l'intermédiaire de son élève et ami Ries, établi à Londres, s'adressa à la Société Philharmonique de cette ville ; il voulait savoir ce que cette Société lui offrirait pour la symphonie qu'il composait. La Société décida, le 10 novembre 1822, de lui proposer 50 livres pour son manuscrit, livrable en mars 1823 et qui constituerait la propriété exclusive de la Société pendant 18 mois. Après ce délai, la symphonie serait restituée au compositeur. Cette proposition fut acceptée avec plaisir par Beethoven, et le 20 décembre 1822 il reçut la somme promise.

C'est encore un mystère qu'après un pareil engagement la 9e Symphonie ait été donnée d'abord à Vienne et dédiée au roi de Prusse. Nous avons deux copies corrigées de la main de Beethoven : l'une est dédiée au roi de Prusse Frédéric-Guillaume III, l'autre porte une inscription autographe : « Grande Symphonie écrite pour la Société Philharmonique de Londres ». Le manuscrit original, que Schindler possédait primitivement, se trouve à la Bibliothèque Royale de Berlin, moins six feuilles qui appartiennent à M. Malherbe.

La première exécution faillit ne pas avoir lieu à Vienne. Beethoven fut blessé par l'engouement de Viennois frivoles pour la musique italienne et par le refus de la Société Viennoise des « Amis de la musique » de l'aider à organiser un grand concert pour l'audition de ses dernières œuvres. Il fit la même proposition au comte de Brühl, intendant du roi de Prusse, avec lequel il était en relations. Dès que les Viennois l'apprirent, une adresse portant trente noms de nobles et d'artistes fut envoyée à Beethoven pour le prier d'épargner cette honte à la capitale et de ne pas permettre que les nouveaux chefs-d'œuvre quittassent leur lieu de naissance avant d'être appréciés par les nombreux admirateurs de l'art national. « Votre absence pendant ces dernières années affligeait tous ceux qui avaient les yeux tournés vers vous. Tous pensaient avec tristesse que l'homme de génie, placé si haut parmi les vivants, restait silencieux, tandis qu'une musique étrangère cherchait à s'acclimater sur notre terre, faisant tomber dans l'oubli les productions de l'art allemand... De vous seul la nation attend une nouvelle vie, de nouveaux lauriers, et un nouveau règne du vrai et du beau, en dépit de la mode du jour... Donnez-nous l'espoir de voir bientôt nos désirs satisfaits ».

Cette adresse émut profondément Beethoven ; il céda à une sollicitation si chaleureuse. Malheureusement il ne put obtenir de son orchestre que deux répétitions ; une troisième fut empêchée par un ballet alors en vogue. On peut juger, d'après les doléances de Beethoven lui-même, de la manière dont se passaient les répétitions d'un des meilleurs orchestres de

ce temps : « Des vents je ne dis rien ; mais tous les *pp*, *crescendo*, tous les *decrescendo* et tous les *f*, *ff* auraient bien pu être effacés, supprimés de ma musique, puisque pas une indication n'était suivie. Je perds tout désir d'écrire encore quelque chose, si ma musique doit être exécutée de cette manière ». Ajoutons qu'à la faveur de sa surdité, qui alors était complète, les chœurs purent impunément faire des changements et même se taire de temps en temps.

Pendant l'exécution, Beethoven se tenait au milieu des artistes. L'accueil était très enthousiaste et d'après l'expression de Schindler, « plus que royal ». Trois salves d'applaudissements étaient la règle pour l'entrée de la famille impériale ; Beethoven en eut cinq. Après la cinquième salve, le commissaire de police, blessé dans son loyalisme, intervint et rétablit l'ordre.

A la fin du concert se produisit un incident qui mit les larmes aux yeux à beaucoup d'assistants. Beethoven n'entendait pas les applaudissements qui retentissaient de tous les côtés ; il continuait, dos au public, de battre la mesure. Il fallut que Fräulein Ungher l'obligeât à se retourner. La foule redoubla l'ovation et ce fut alors une explosion « volcanique » d'admiration, de douleur et de sympathie pour son malheur.

Cet enthousiasme fut de courte durée. La neuvième symphonie ne fut pas comprise des contemporains. Le public remplit bien la salle à la première audition, mais ce fut plutôt par curiosité. A la deuxième audition, la salle était presque vide. Beethoven avait raison de se défier de cette foule légère et changeante. La vogue était alors aux ballets et à la musique de Rossini. Beethoven devançait son époque. Seul, le poète Grillparzer le comprit ; il s'exprima ainsi devant la tombe du Maître : « Ceux qui viendront après lui n'iront pas plus loin que lui. Car lui, le précurseur, ne s'est arrêté que là où l'art et la pensée même s'arrêtent ».

1re Partie. — **Allegro ma non troppo, un poco maestoso** (en ré mineur).

Composition de l'orchestre : 4 Flûtes, Hautbois, Clarinettes et Bassons divisés, 4 cors, 2 trompettes, 1 paire de timbales et quatuor à cordes.

R. Wagner, sur qui la neuvième symphonie eut une influence décisive et qui en dirigea l'exécution en 1846 à Dresde, a écrit un programme dans lequel — afin de faciliter au public la compréhension de l'œuvre — il a fait l'analyse philosophique de cette symphonie, la conception la plus vaste de Beethoven.

Voici des fragments de cet intéressant programme qui se trouve tout entier dans « le Drame Musical » de Schuré :

Première Partie. — « La pensée fondamentale de cet *Allegro maestoso* semble être la lutte de l'âme contre la puissance ennemie qui se place entre l'homme et le bonheur terrestre. Le grand thème dominant (1) sort au commencement du voile lugubre qui l'enveloppe comme un spectre gigantesque dans sa nudité terrible. Peut-être ne serions nous pas infidèles à l'esprit du poème musical en traduisant le sentiment général de tout ce morceau par le vers de Gœthe : « Il te faut renoncer, oui, renoncer sans cesse ! »
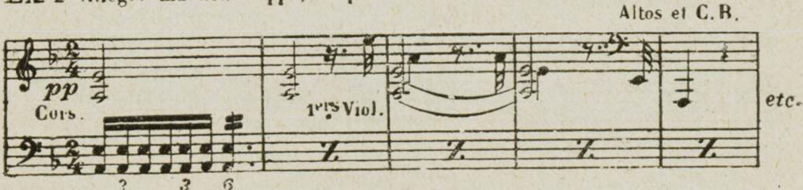
« En face de ce formidable ennemi, nous reconnaissons tout de suite un noble défi, une énergique et mâle résistance. Elle s'enflamme et se renforce enfin jusqu'à la lutte ouverte. Nous voyons aux prises deux puissants lutteurs qui s'étreignent corps à corps. Invincibles tous deux, ils reculent tour à tour, évitant le combat. A de rares échappées lumineuses, nous reconnaissons le triste et doux sourire du bonheur qui semble nous chercher. Nous nous élançons vers lui, mais le puissant et perfide ennemi est là qui nous repousse. Comme un démon, il nous couvre de son aile ténébreuse ; nous perdons jusqu'à la perspective du salut lointain, et l'âme retombe dans un sombre abattement. Comment en sortir, si ce n'est par un nouvel et plus intrépide élan contre l'implacable fantôme ? Attaque, résistance, sauvage effort, désir indicible, félicité presque saisie et de nouveau disparue, nouvel essor, nouvelle lutte : voilà les alternatives qui communiquent à cette musique une agitation sans trêve ni repos.

Parfois cependant elle retombe dans un état de complet découragement qui couve la désespérance. A la fin, cette sombre tristesse grandit au point qu'elle semble vouloir envelopper le monde et prendre possession de l'univers dans sa majesté redoutable ».

---

(1) Ex. I bis.

L'*allegro maestoso* commence par quelques mesures qui servent d'introduction au thème principal. Ce court prélude est fondé sur l'accord de *la*, sans tierce, c'est-à-dire sur une tenue des notes *la*, *mi*, disposées en quinte aux 2es violons, violoncelles et cors, et arpégées en dessus (par les 1ers viol.) et en dessous (par les altos et c.-basses) (ex. 1), de telle manière que l'auditeur ignore s'il entend l'accord de *la mineur*, l'accord de *la majeur* ou celui de la dominante de *ré*. Cette indécision tonale donne une grande force et un grand caractère à l'entrée du thème principal (*tutti ff*) sur l'accord de *ré mineur* (ex. 1 bis).
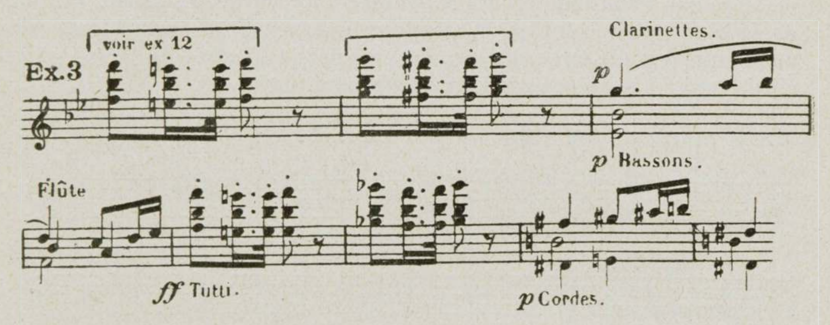




L'exposition de cet admirable et noble thème est suivie d'une contre exposition, c'est-à-dire d'une reprise en *ré mineur*, du court prélude ci-dessus (ex. 1) et d'une nouvelle entrée du thème principal, en *si bémol majeur* cette fois.
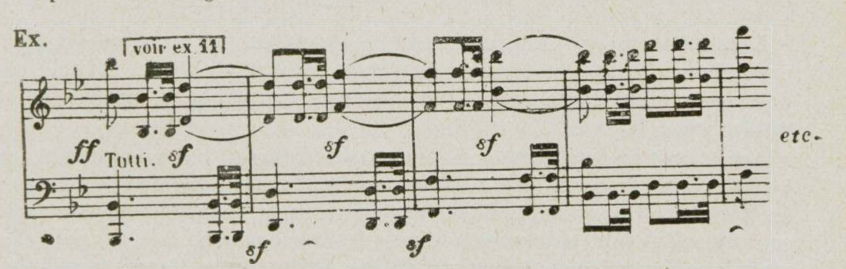
Après la 4e mesure du thème survient un dialogue, entre les cordes et les bois, dont le sujet [‾‾‾] est extrait du thème lui-même (4e mesure : ex. 1 bis). Le retour au ton *ré mineur* se signale par des mouvements contraires donnant naissance à d'expressives harmonies. Une nouvelle modulation en *si bémol majeur* met en jeu un dessin de tierces (aux bois) qui prépare l'entrée — en *si bémol* — d'un *second thème* (ex. 2), dont l'allure tour à tour hésitante et agitée semble être le reflet de luttes intérieures.



Le thème ci-dessus se complète d'un élément où l'énergie alterne avec la douceur et la grâce (ex. 3). Cet élément consiste en des accords, vigoureusement rythmés — à 2 reprises — par l'orchestre *tutti ff.*, auxquels succède une courte et expressive phrase chantée *pp.* aux bois la 1re fois, et la 2e fois un demi-ton dessus aux violons.



Le rythme ⌈‾‾‾⌉ de l'ex. 3 se prolonge aux basses dans le cours de l'épisode suivant. Cet épisode, commencé en *si naturel majeur*, revient ensuite en *si bémol* et s'achève en de délicieux contours (aux bois *pp.*) entrecoupés de brusques rappels du rythme de l'ex. 3. Ce rythme, d'ailleurs, s'affirme victorieusement dans la conclusion en *si bémol majeur* de la 1re partie de l'allegro (ex. 4).
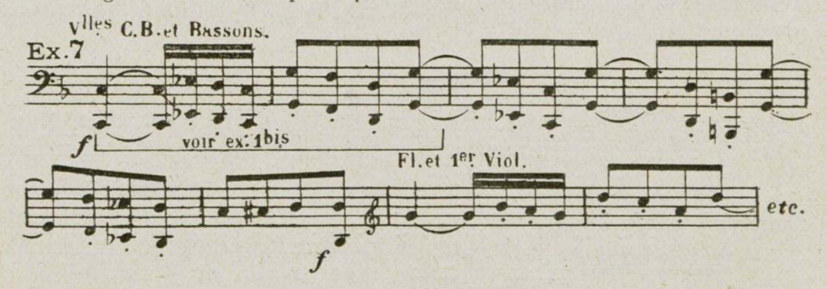


Le développement débute d'une façon aussi imprévue qu'extraordinairement belle et nouvelle : à la tonique *si bémol* qui achève la 1re partie du morceau, succède la note *la*, puis l'accord de *la* sans tierce comme au début de l'allegro (ex. 1), et enfin le ton *ré majeur* déterminé par un fragment du thème principal. Il est impossible de décrire avec des mots la beauté d'un tel passage !

Dans la suite du développement on retrouve, tour à tour, des fragments du thème principal (ex. 5 et 6) alternant avec des reprises (ex. 6) du rythme de l'ex. 3.

Ex. 5 (Episode en Sol mineur.)
Basson.
pp
etc.
C.B.
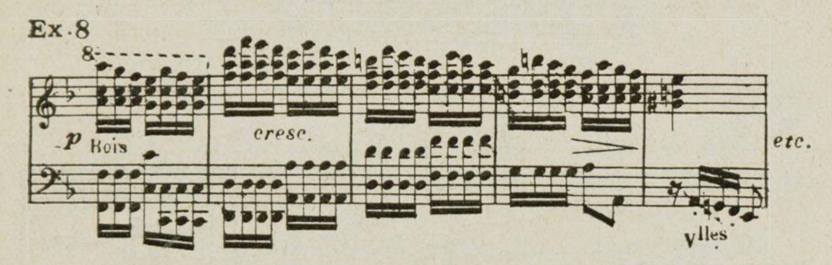
Ex. 6
ff Tutti.
sf
voir ex. 1 bis.
Hautb.
express.
p
Clar. et Bassons.
etc.

Les exemples ci-dessus sont extraits d'un long épisode en *sol mineur*, auquel succède un autre épisode semblable en *ut mineur*. Ce dernier ton sert aussi de début à une importante période, en contre-point renversable, dont le sujet, exposé aux basses (ex. 7), est l'extension mélodique d'un fragment du thème principal.
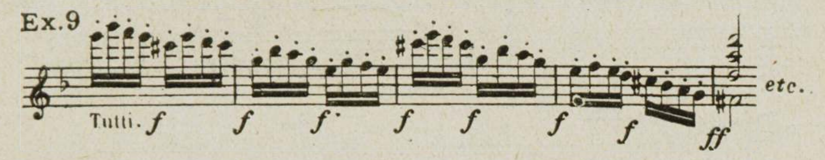


La formule ci-dessus exposée se développe en un *crescendo* d'orchestre,

dans les tons *sol mineur*, *si bémol majeur* ; puis un *diminuendo* survient, accompagnant une modulation en *la mineur*. Citons la curieuse succession harmonique (ex. 8) qui, dans ce dernier ton, fait suite au *cantabile*.
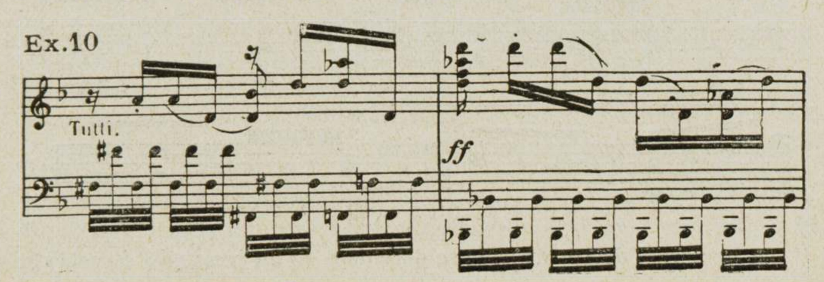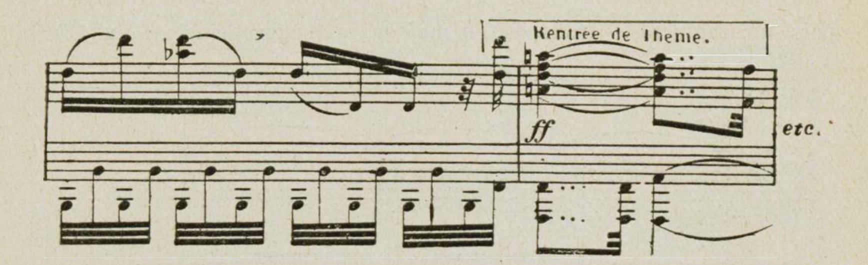


Les mesures *pp* qui succèdent à l'exemple ci-dessus aboutissent à une courte reprise du 2e thème (ex. 2) entrant en *la mineur* (hautbois et clarinettes) et modulant 5 mesures plus tard (aux basses) en *fa majeur*.

Mais le fragment du thème principal reparaît pour quelques mesures, après lesquelles il se transforme en une liaison mélodique (ex. 9) qui conduit à l'accord de sixte premier renversement de *ré majeur*. (*Fa dièse, la, ré*).
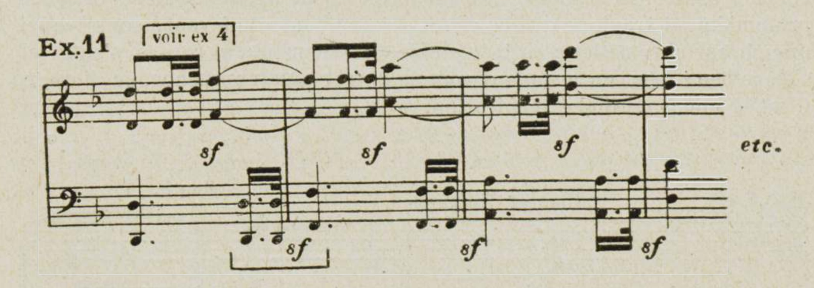


Fin du développement. La 3e partie commence — comme la 1re — par un court prélude préparant la rentrée du thème principal. L'accord de sixte (*fa dièse, la, ré,*) se mue en accord de 7e de dominante de *mi bémol* (*si bémol, ré, fa, la bémol*). Ce dernier accord fait sa résolution sur le 1er renversement de l'accord de *ré mineur* (*fa, la, ré*) et provoque la rentrée du thème principal (ex. 10).
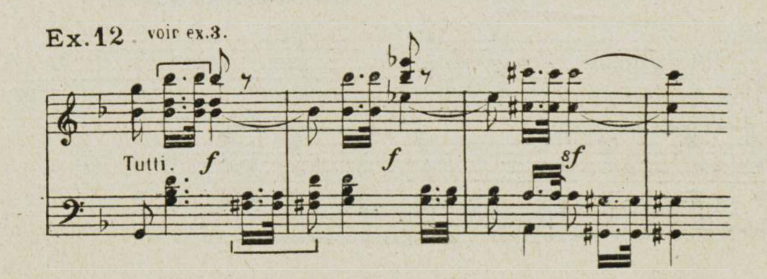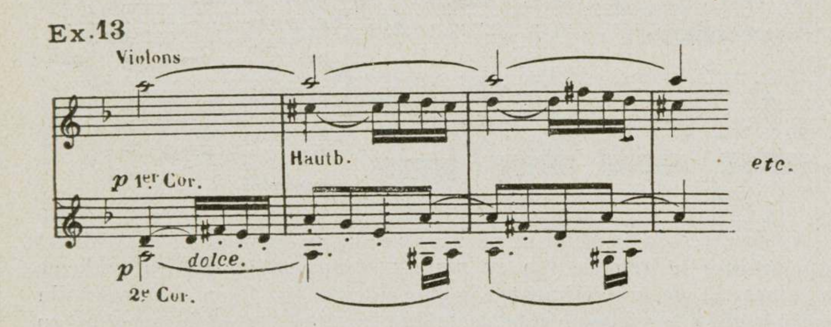




A la rentrée du thème principal succède une période (pédale grave de *ré*) qui prépare la rentrée (en *ré majeur* — tonique initiale) du 2e thème accompagné de son élément complémentaire (ex. 3) en *ré mineur*. Un épisode absolument semblable à celui qui, dans la 1re partie succède au 2e thème, fait suite une fois encore à ce thème et s'achève — toujours comme dans la 1re partie — par le rythme guerrier de l'ex. 3 en *ré mineur* (ex. 11)



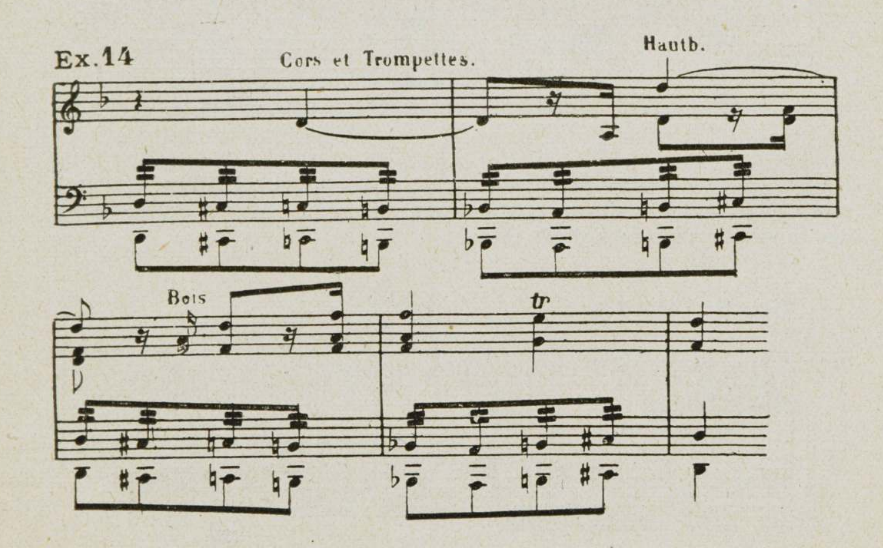
Une coda commence ensuite. Le thème principal en constitue le sujet essentiel. Après quelques modulations des tons voisins, surviennent des rappels rythmiques du 2e thème (ex. 12) :
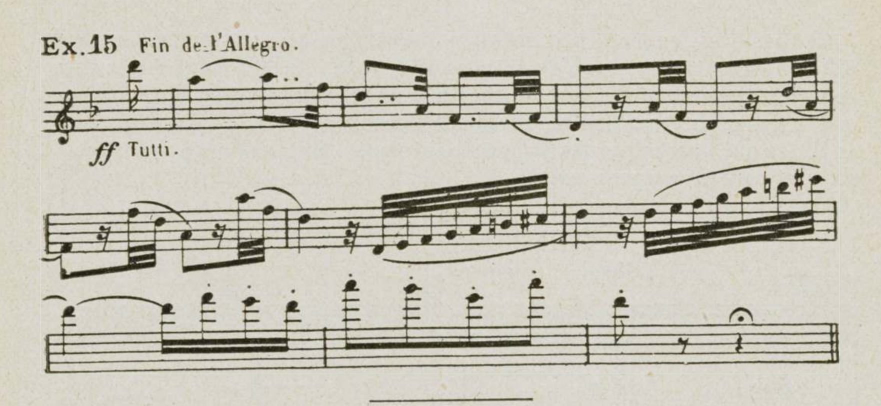


puis, un fragment — transposé en majeur du thème principal (ex. 13) :



Le même fragment redevient ensuite mineur et passe aux basses. Puis vient une péroraison qui contient, écrit Berlioz, « des accents dont l'âme s'émeut tout entière ; il est difficile de rien entendre de plus profondément tragique que ce chant des instruments à vent, sous lequel une phrase chromatique en trémolo des instruments à cordes s'enfle et s'élève peu à peu, en grondant comme la mer aux approches de l'orage. C'est là une magnifique inspiration. »
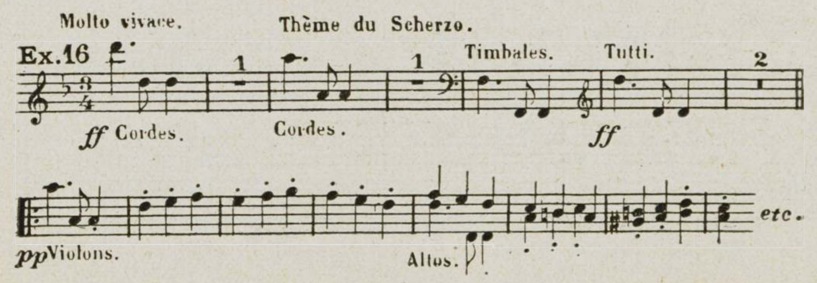




2e Partie. — **Molto vivace**, en ré mineur.

(Scherzo).

Composition de l'orchestre : la même que précédemment, plus 3 trombones.

« Une volupté sauvage nous saisit dès les premiers rythmes de ce Scherzo. Un monde nouveau s'ouvre, nous y sommes entraînés dans un torrent d'ivresse et d'étourdissement. Tantôt nous fuyons le tourbillon, tantôt il nous ressaisit. Le bonheur d'autrefois avec son doux sourire à complètement disparu. Nous cherchons la furie d'action et de mouvement, le plaisir violent qui va jusqu'à la douleur. » (Wagner).
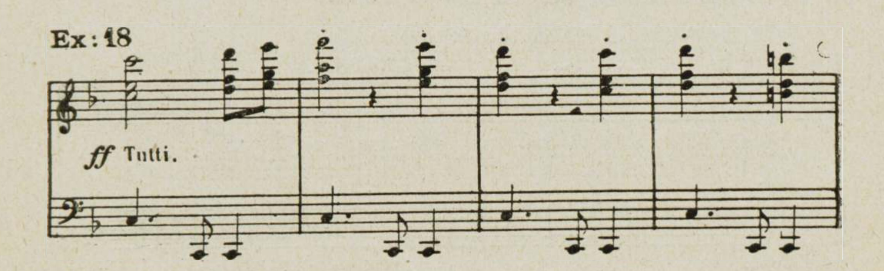
Ce Scherzo est remarquable tant par ses oppositions rythmiques et sa verve effrénée que par l'expression profonde qui s'en dégage. Ce morceau s'ouvre par 8 mesures d'introduction *vivace* consistant en l'accord parfait de *ré mineur* dessiné, degré par degré et à une mesure de distance, par les cordes (2 fois), puis par les timbales solo et enfin par l'orchestre entier (ex. 16). Le thème du Scherzo entre ensuite — plein de finesse et de verve — aux 2es violons *pp* ; au bout de quatre mesures, les altos font entendre la réponse fuguée du thème.
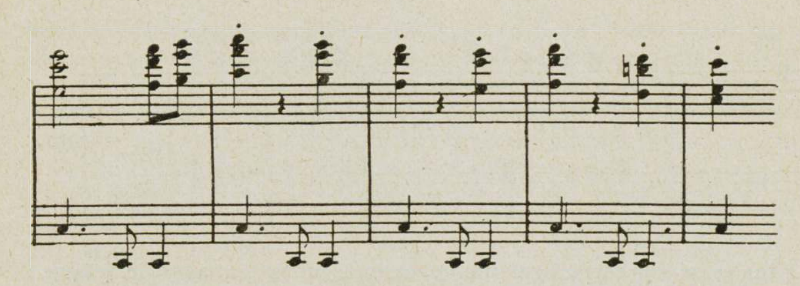


Ce thème est exposé dans le style fugué. Peu à peu, à la faveur des différentes entrées du sujet ou de sa réponse, un *crescendo* s'opère et aboutit à une violente reprise du thème par l'orchestre entier *ff*. Puis, la masse de l'orchestre s'arrête, laissant à découvert les hautbois, bassons et flûtes qui, accompagnés *pp* par les violons, font entendre d'expressives et courtes phrases (ex. 17).
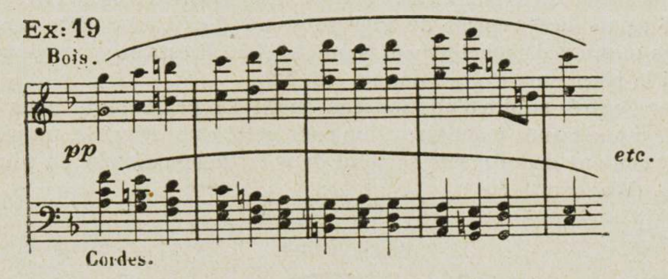
Ex : 17
Hautb.
Fl.
Basson.
p
Cordes.
Cordes.
Basson.
etc.

Mais le *ff* revient avec violence faisant retentir un court motif (ex. 18), dont l'allure brutale contraste avec le charme des accents précédents.
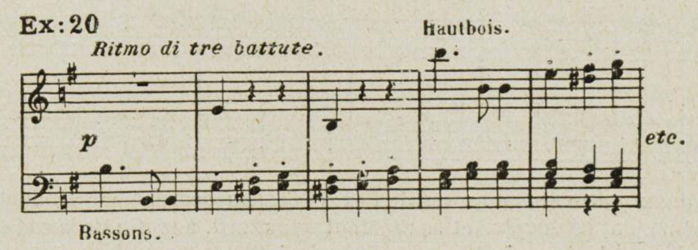




Après quelques alternances de nuances *pp* et *ff*, la première reprise du Scherzo prend fin, en *ut majeur*, sur une curieuse succession harmonique par mouvement contraire (ex. 19).
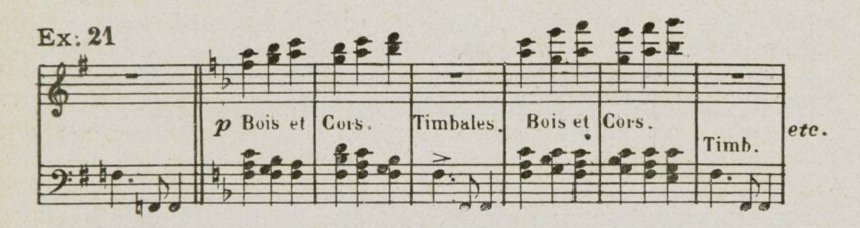


Suivent quatre mesures ramenant le ton *ré mineur* et préparant la reprise du Scherzo, ou — la 2e fois — l'enchaînement avec la 2e partie.

Cette 2e partie débute par une série de rapides modulations. Cette suite de modulations aboutit à un point d'orgue 𝄐 sur la note *si*, suivi d'une entrée du thème principal en *mi mineur* (aux bassons), dont la réponse fuguée, au lieu de se produire après la 4e mesure comme dans le début (ex. 16), entre une mesure plus tôt (ex. 20), transformant en rythme de 3 mesures le rythme de 4 mesures adopté en commençant précédemment.



Au ton *mi mineur*, succèdent *la mineur* et *fa majeur* dont le début se signale par un dialogue entre les bois et les timbales seules (ex. 21).

Ex: 21

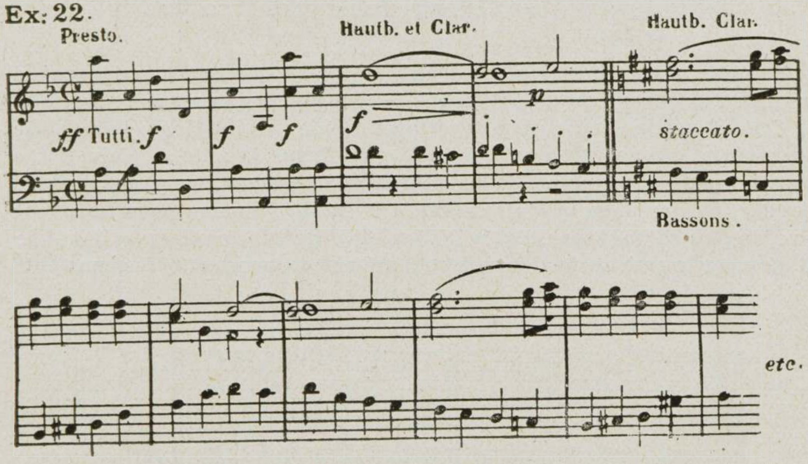


Le ton *ré mineur* revient ensuite *pp*, et après lui revient aussi le rythme de 4 mesures. Suivent quelques modulations et un *crescendo* qui conduisent à la rentrée (en *ré mineur*) du thème du Scherzo repris *ff* par tout l'orchestre.

Dans la suite, reviennent, en *ré majeur*, les phrases citées aux exemples 17 et 18 ; puis la 2e reprise du Scherzo prend fin. Après cette reprise, quelques mesures d'enchaînement conduisent au Presto en *ré majeur* qui tient ici la place du *trio* traditionnel (ex. 22).

« Avec l'entrée subite d'un nouveau motif se présente à nous une scène de réjouissance populaire. Une rude gaîté campagnarde, un plaisir borné et content de lui-même se peint dans le thème simple et souvent répété ». (Wagner).

Ex: 22.
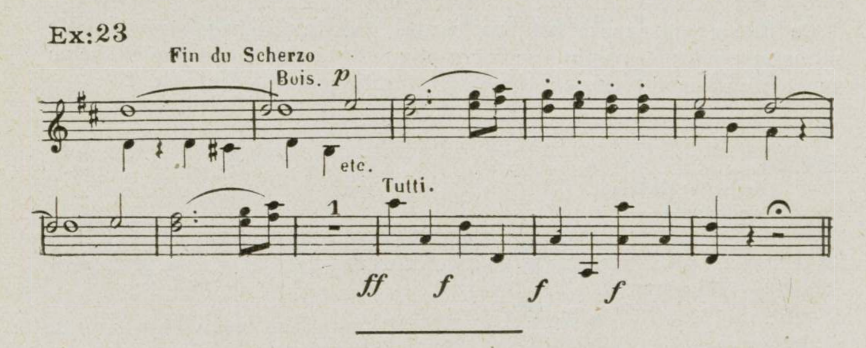


Les deux premières mesures de l'ex. ci-dessus servent d'introduction au thème en *ré majeur* et se répètent plus tard, à la fin de la *coda*, en guise de conclusion. Ce Presto « d'une jovialité toute villageoise, écrit Berlioz, dont le thème se déploie sur une pédale intermédiaire tantôt tonique (*ré*) et tantôt dominante (*la*) avec accompagnement d'un contre-

sujet qui s'harmonise aussi bien avec l'une et l'autre note tenue, dominante et tonique », ce chant, exposé successivement au groupe des bois et au 1er cor solo, est ramené en dernier lieu « par une phrase de hautbois, d'une ravissante fraîcheur, qui, après s'être quelque temps balancée sur l'accord de neuvième dominante majeure de *ré*, vient s'épanouir dans le ton de *fa naturel* d'une manière aussi gracieuse qu'inattendue. On retrouve là un reflet de ces douces impressions si chères à Beethoven, que produisent l'aspect de la nature riante et calme, la pureté de l'air, les premiers rayons d'une aurore printanière ».

Le thème passe plus loin à la basse, tandis que son contre-sujet le domine ; puis l'orchestre entier passe du *ff* au *pp* par un diminuendo progressif, pendant que le thème s'estompe dans le lointain.... Point d'orgue ⌒ et reprise du Scherzo tout entier.

La 2e fois le Presto ne se joue pas : il est remplacé par une Coda très brève que ramène un fragment du thème villageois s'interrompant brusquement pour faire place au rythme bref de l'ex. 22 qui conclut le morceau (ex. 23).



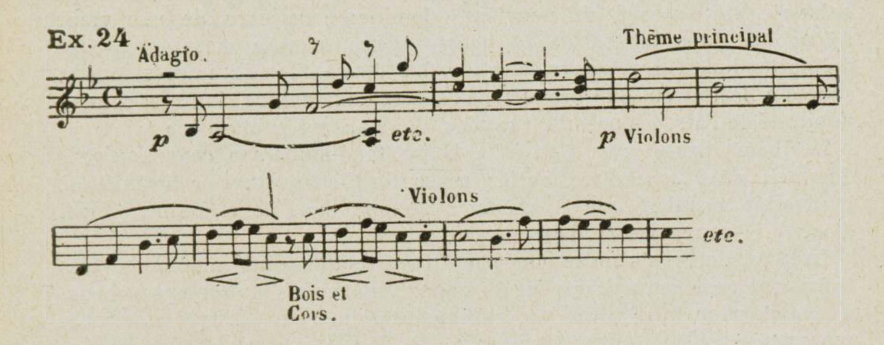
3e Partie. — **Adagio molto e cantabile**, en si bémol majeur.

Composition de l'orchestre : la même que précédemment, moins 3 trombones.
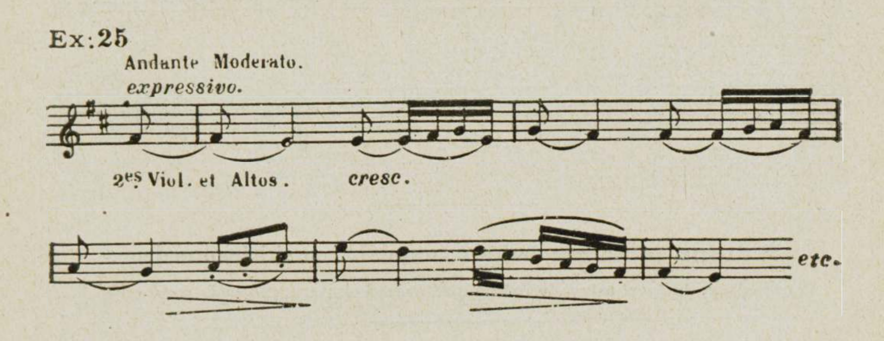
« Que ces accents, écrit Wagner, parlent autrement à notre cœur ! Comme leur douceur céleste nous apaise ! La colère, le désir violent, le désespoir de l'âme tourmentée se fondent en molle et suave mélancolie. Un souvenir nous reprend, le souvenir du premier, du plus pur des bonheurs : « Jadis le baiser du céleste amour fondait sur moi dans l'austère silence du sabbat, les cloches me chantaient dans le cœur, mystérieuses, et la prière était fervente félicité » (*Faust*).

Avec ce souvenir revient aussi le délicieux élancement qu'exprime si bien le second thème de l'adagio : « Un indicible et doux désir me

poussait à travers les fleurs et les forêts, et dans un chaud torrent de larmes, je sentais naître un monde en moi » (*Faust*).
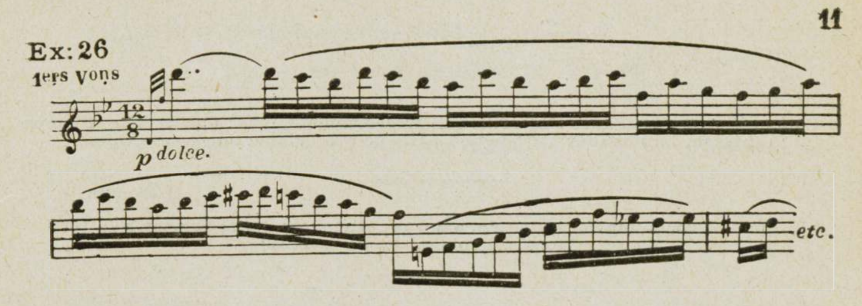


Ce thème est exposé par les cordes. La fin de chaque membre de phrase est marquée par une courte réplique des bois. A ce premier thème succède un second thème en *ré majeur*, absolument différent (ex. 25).
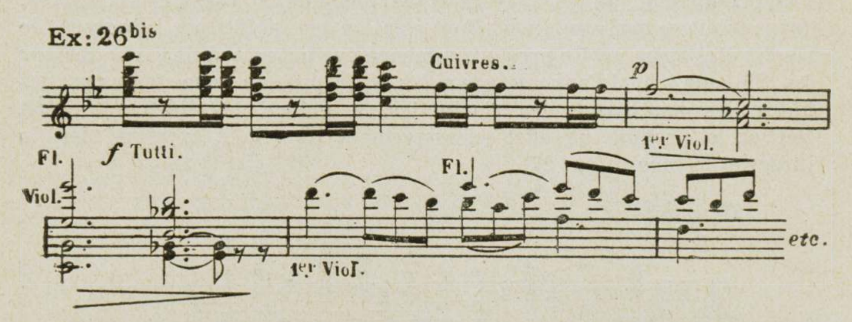


Le thème principal, légèrement varié, fait une seconde apparition dans le ton primitif (aux 1ers violons) pour ramener à nouveau le 2e thème (aux bois) sans altérations ni variations, mais dans le ton *sol majeur*. (Ce thème ne reparaît plus dans la suite de l'Adagio).

Le thème principal s'établit ensuite en *mi bémol majeur* (clarinettes et bassons), se développe en *ut bémol majeur* et revient enfin en *si bémol* sous la forme d'une deuxième variation (ex. 26).



Cette variation est suivie d'un important épisode (ex. 26 bis), qui commente le thème principal et achève l'Adagio.



Berlioz s'exprime ainsi au sujet des thèmes et du plan de cet Adagio : « Quant à la beauté de toutes ces mélodies, à la grâce infinie des ornements dont elles sont couvertes, aux sentiments de tendresse mélancolique, d'abattement passionné, de religiosité rêveuse qu'elles expriment, si ma prose pouvait en donner une idée seulement approximative, la musique aurait trouvé dans la parole écrite une émule que le plus grand des poètes lui-même ne parviendra jamais à lui opposer. C'est une œuvre immense et, quand on est entré sous son charme puissant, on ne peut que répondre à la critique, reprochant à l'auteur d'avoir ici violé la loi de l'unité : tant pis pour la loi ! »

4e Partie. — **Final** en ré majeur.
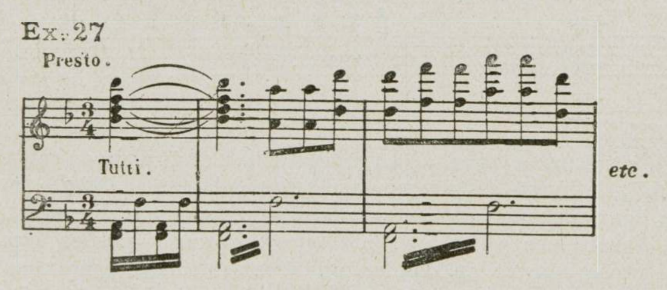
Presto. — Allegro assai, etc., etc.

Composition de l'orchestre : la même que précédemment, plus : 1 petite flûte, 1 contre basson, 3 trombones, 1 triangle, 1 paire de cymbales et une grosse caisse.
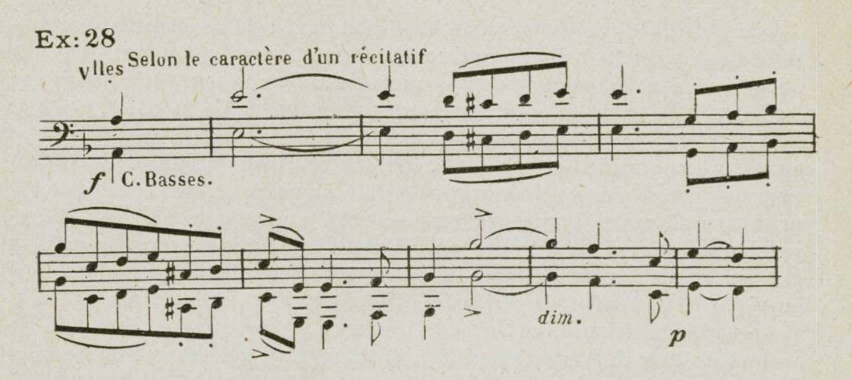
Quatuor vocal solo (Soprano solo, alto solo, ténor solo, basse-baryton solo) et Chœur à 4 voix mixtes (S. A. T. B.)

Le Presto par lequel débute cette partie est, selon le mot de Wagner, « un cri strident, un cri sauvage et inarticulé de la passion inassouvie, qui pourrait se traduire ainsi : Tout cela ne me suffit pas ! Sources de vie, où êtes-vous ? » Ce presto commence par un accord de sixte majeur (ex. 27), sur lequel l'appogiature *si bémol*, frappée en même temps par les flûtes, les hautbois et les clarinettes, « grince horriblement, écrit Berlioz, et produit un effet excessivement dur. Cela exprime bien la fureur et la rage » (ex. 27).
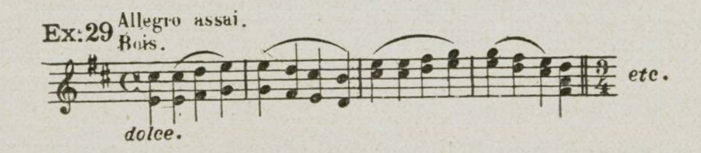
Ex. 27
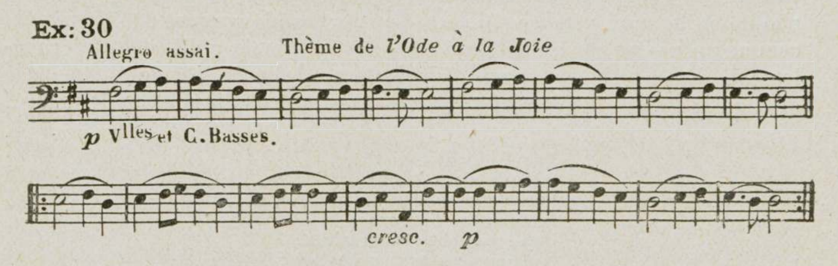


« Après ce violent début, la musique de Beethoven prend une allure plus accentuée, plus parlante. Elle s'éloigne du caractère de la musique purement instrumentale, conservé dans les trois premiers morceaux, et qui se manifeste par l'expression de sentiments indéterminés. La suite du poème musical exige une conclusion, et cette conclusion ne saurait être proclamée que par la langue humaine. Admirons comment le Maître prépare la voix et la parole de l'homme en le faisant pressentir comme une nécessité. Quand survient tout à coup ce saisissant récitatif des contrebasses (ex. 28), on croit entendre parler quelqu'un ; déjà nous avons franchi les limites de la musique absolue ; car ce récitatif s'oppose aux autres instruments comme une parole émue et puissante..... (Wagner) ».



L'exposition de ce récitatif se poursuit par fragments entremêlés de rappels des différents thèmes des parties précédentes : prélude de l'Allegro, thème du Scherzo, thème de l'Adagio. Une ébauche du thème prochain (ex. 29) s'y trouve même intercalée.
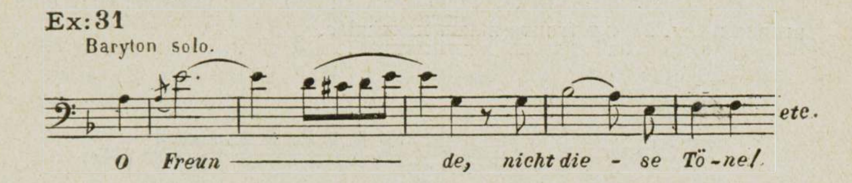


Puis, après un dernier récitatif, voici venir aux basses de l'orchestre le beau thème que chanteront bientôt les voix, sur l'*Ode à la joie* de Schiller (ex. 30).



Ce chant, d'un caractère doux et grave, exposé aux violoncelles et c.-basses, s'anime peu à peu en passant des basses aux altos, puis aux violons et enfin, aux bois et aux cuivres *ff*, accompagnés d'un rythme énergique des cordes.

« Jamais l'art le plus élevé n'a créé quelque chose de plus simple artistiquement que cette mélodie innocente comme une voix d'enfant. Dès que nous percevons le thème dans un murmure uniforme joué à l'unisson par les basses à cordes un frisson sacré nous pénètre. Ce thème devient le *cantus firmus*, le choral de la nouvelle Église autour duquel, comme autour du choral de Bach, les voix harmonieusement groupées se contrepointent. Rien n'égale la douce intimité à laquelle s'élève cette mélodie primitive si pure à mesure qu'une voix nouvelle vient s'y joindre jusqu'à ce que tout ornement, tout éclat du sentiment accru s'unisse *à* elle et *en* elle ; ainsi le monde, qui respire assemblé autour du dogme enfin révélé de l'amour le plus pur » (Wagner).

Après l'exposition de ce thème, l'orchestre entier reprend soudain le violent prélude déjà cité (à l'ex. 27). Cette reprise, qui donne l'impression d'un nouveau mouvement de colère, annonce l'entrée du récitatif vocal (ex. 31).

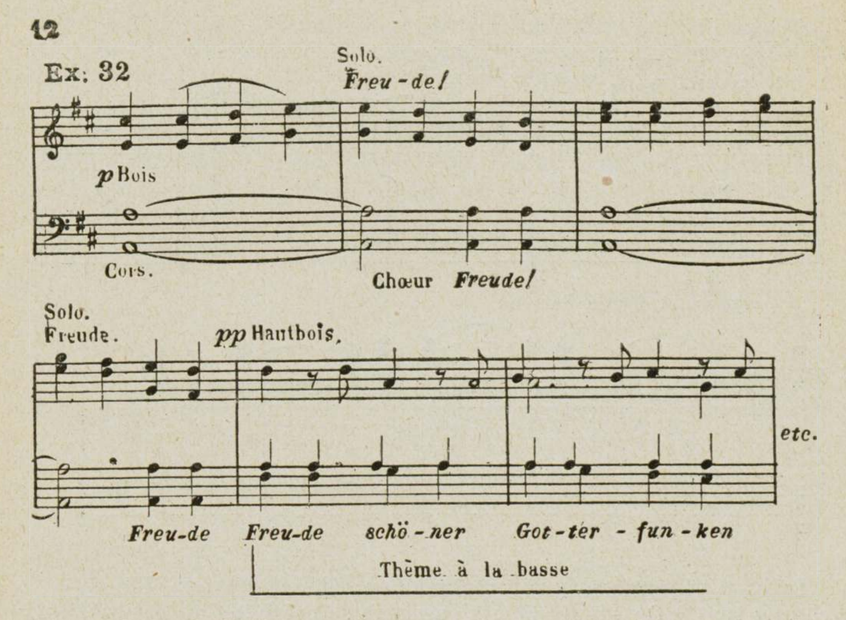


Les paroles de ce récitatif sont de Beethoven. La voix exprime ainsi la pensée du maître : « Amis, assez de ces accords ! Laissez-nous entonner des chants plus doux et plus joyeux ! »

« A ces mots, écrit Wagner, la lumière se fait dans le chaos ; le sentiment qui grondait dans toute cette symphonie éclate en pensée triomphante et l'hymne s'élance (1), porté par les grandes vagues de l'harmonie, comme un navire par les flots qui le soulèvent, mais qu'il domine royalement. Enfin elle est trouvée, la grande nouvelle, la parole victorieuse qui nous annonce le bonheur suprême après tant d'efforts et de douleurs :

Joie, ô divine étincelle,
Fille du ciel éthéré,
Nous t'approchons, immortelle,
Ivres de ton feu sacré.
Dans tes nobles sanctuaires
Rien ne peut nous enchaîner ;
Tous les hommes sont des frères,
Où ton aile vient régner.
....
.... »

(1) Entonné par le baryton solo (ex. 32) et repris par le chœur.



Jusqu'à la fin de la symphonie, ce thème change continuellement d'aspect, et cependant on le reconnaît toujours.

« L'étude de ces diverses transformations offre un intérêt d'autant plus puissant que chacune d'elles produit une nuance nouvelle et tranchée dans l'expression d'un sentiment unique, celui de la joie. Cette joie est au début pleine de douleur et de paix ; elle devient un peu plus vive au moment où la voix des femmes se fait entendre » (Berlioz).

L'animation croît encore, puis le rythme s'élargit aux voix, et la double masse orchestrale et vocale se développe majestueusement sur l'accord de *fa naturel majeur* en point d'orgue 𝄐.

La tonalité et la mesure changent: le ton *si bémol majeur* succède au ton *ré*, et le thème à la joie, chanté d'abord à 4 temps, reparaît ici dans la mesure à 6/8. Ce thème prend alors (ex. 33) un caractère plus vif, plus fort « et qui se rapproche de l'accent guerrier. C'est le chant de départ du héros sûr de vaincre ! On croit voir étinceler son armure et entendre le bruit cadencé de ses pas » (Berlioz). « Nous croyons apercevoir, écrit Wagner, une phalange de jeunes hommes dont le courage éclate en ce cri :

Fiers, comme un soleil de gloire
Roule et vole à travers cieux,
Frères, compagnons joyeux,
Lancez-vous à la victoire ! »

Ex: 33
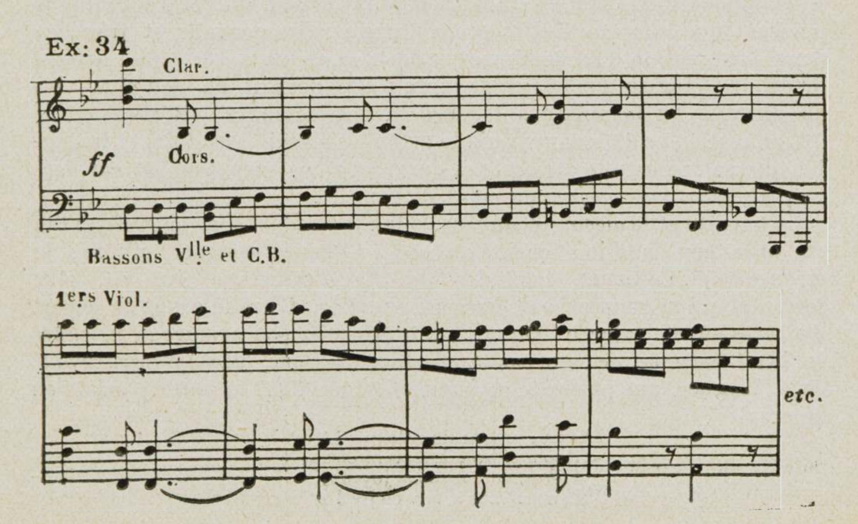
Allegro assai vivare alla marcia.

Fl. Clar. Tromp.
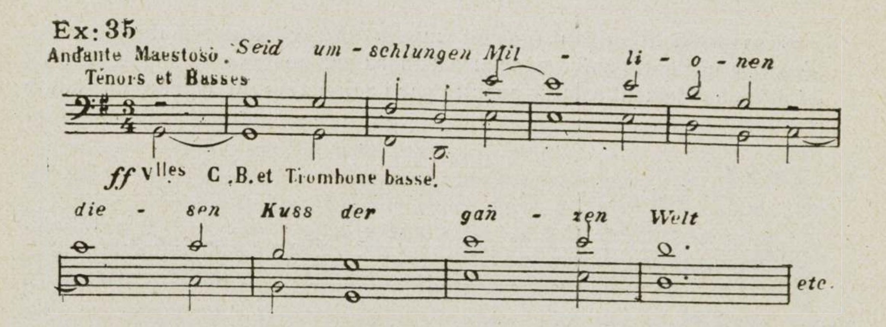
pp

Basson et_Contre-Bassen

La bataille s'engage, exprimée par un épisode fugué (ex. 34) à l'orchestre seul. « On voit les jeunes guerriers se précipiter au combat *dont le fruit sera la joie*, comme pour nous dire : « Celui-là seul mérite la liberté et la vie, qui chaque jour doit la conquérir. » (Wagner.)



« A cette prompte victoire, cent poitrines répondent par un chant d'allégresse, qui n'exprime plus seulement l'espérance du bonheur, mais sa pleine possession ». Ces accents joyeux éclatent à la rentrée *(en ré majeur)* du chœur sur le thème de la joie accompagné d'accords que plaquent les bois et les cuivres et traversé en tous sens par un dessin en croches exécuté par la masse entière des cordes. L'*andante maestoso* qui suit est une sorte de choral, entonné (en *sol majeur*) par les ténors et les basses, doublés par les violoncelles, c.-basses et trombone basse solo (ex. 35).
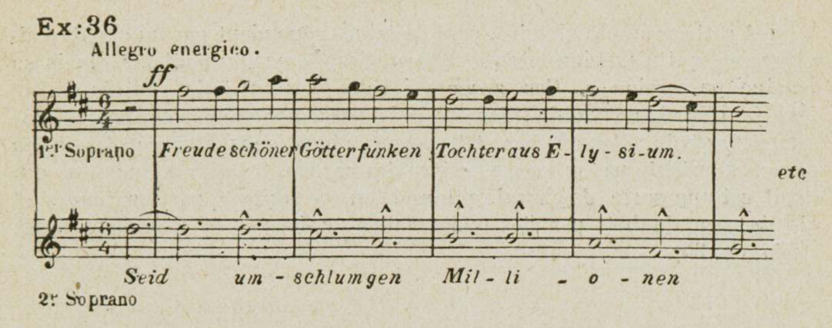


Ce choral est repris ensuite *ff* par le chœur tout entier réuni aux trombones et aux bois, pendant que les cordes brodent un contre-sujet d'un rythme persistant. « La joie est ici religieuse, grave, immense... » (Berlioz).

« Prosternez-vous, millions d'êtres,
Sentez-vous le Créateur ?
Cherchez aux cieux étoilés ;
Il doit régner dans leur sphère.
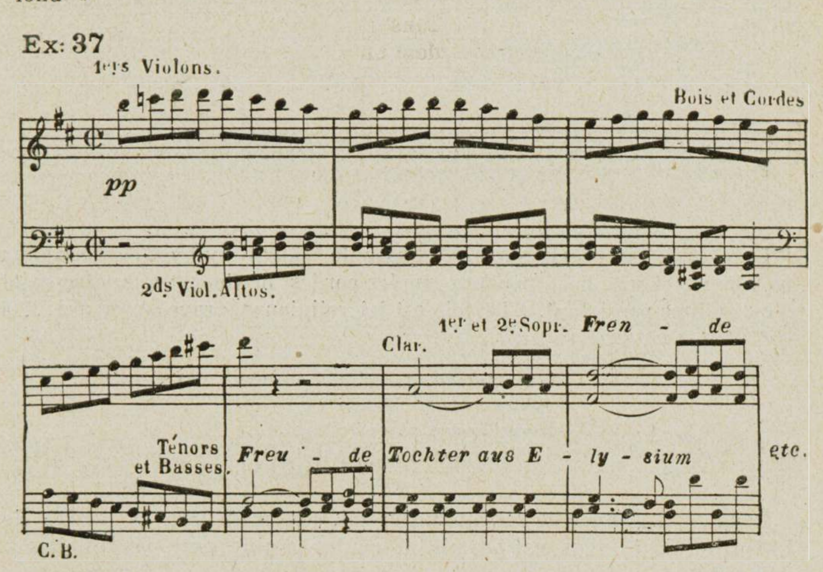
Dans cette alliance de l'amour universel, consacrée par la pensée de l'Etre infini, il nous est promis de goûter la plus pure des félicités ». (Wagner).

....

A l'*Andante maestoso* succède un *Allegro energico* en *ré majeur* à 6/4 où se combinent (ex 36), le thème de la joie et le choral précédent, pendant que les violons d'abord et ensuite les violoncelles et c.-basses, exécutent une variation rapide du thème joyeux.
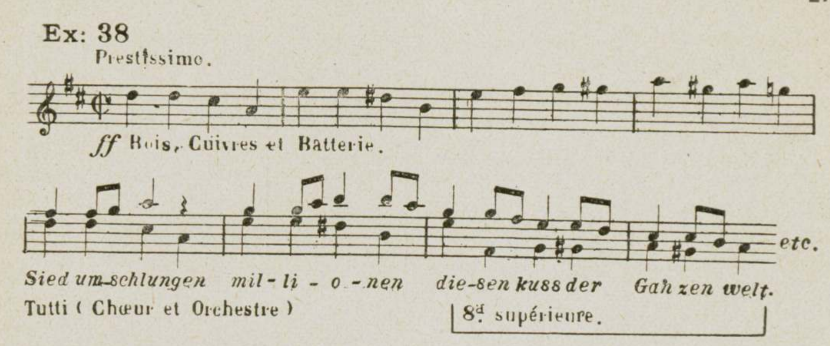


Le mouvement suivant (*allegro ma non tanto*) comporte moins de grandeur : « une gaîté naïve exprimée d'abord par quatre voix seules (ex. 37) et plus chaudement colorée ensuite par l'adjonction du chœur, en fait le fond. »



Quelques accents tendres et religieux y alternent à deux reprises différentes avec la gaie mélodie, mais le mouvement devient plus précipité (1): tout l'orchestre éclate, les instruments à percussion, timbales, cymbales, triangle et grosse-caisse frappent rudement les temps forts de la mesure».

(1) Poco allegro stringendo il tempo sempre piu allegro.



« La joie reprend son empire, la joie populaire, tumultueuse, qui ressemblerait à une orgie, si, en terminant, toutes les voix ne s'arrêtaient de nouveau sur un rythme solennel pour envoyer, dans une exclamation extatique, leur dernier salut d'amour et de respect à la joie religieuse [1], L'orchestre termine seul [2], non sans lancer dans son ardente course des fragments du premier thème dont on ne se lasse pas » (Berlioz).

« Si le dernier résultat et le miracle suprême de l'art est, comme l'a dit Guyau, « d'enlever l'individu à lui-même et de l'identifier avec tous », voici l'un des sommets sacrés où le miracle s'est accompli. Ici vraiment un seul — et quel était-il ! — s'est donné à tous. Ici le bien et le beau se sont rencontrés et confondus, et le génie s'est fait le serviteur et l'apôtre de l'universelle loi de sympathie, de charité et d'amour. Il appartenait à Beethoven de finir ainsi. Il convenait que cette âme, une des plus fraternelles et des plus généreuses qui furent jamais, se déprît d'elle-même et se dilatât jusqu'à contenir l'âme totale de l'humanité ». (C. Bellaigue).

---

(1) Maestoso.
(2) Prestissimo.

GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

Ludwig VAN BEETHOVEN

1re Symphonie en ut majeur (op. 21).

2e Symphonie en ré majeur (op. 36).

3 Symphonie en mi bémol majeur (op. 55).

4e Symphonie en si bémol majeur (op. 60).

5e Symphonie en ut mineur (op. 67).

6e Symphonie en fa majeur (op. 68).

7e Symphonie en la majeur (op. 92).

8e Symphonie en fa majeur (op. 93).

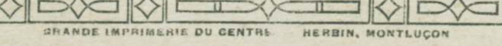
9e Symphonie en ré majeur (op. 125).



ÉDITION M. SENART, B. ROUDANEZ et Cie

20. rue du Dragon

PARIS



GRANDE IMPRIMERIE DU CENTRE HERBIN, MONTLUÇON